Biblioteca di Himup 1

Elisabeth Caland

L’insegnamento del pianoforte secondo Deppe

titolo originale:
Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels
Stoccarda, 1912 (prima edizione 1897)
Traduzione di Massimo Bentivegna, Agosto 2009

Introduzione

Il vero bene è efficace e creativo: produce spazio, cibo e alleanze
Emerson

"È destino del pianista concertista suonare musica ottima e studiare in maniera pessima". Così scriveva Friedrich Wieck, venerando pedagogo del pianoforte, nel suo libriccino Pianoforte e canto. Credo che dal tempo in cui Wieck la scrisse, questa affermazione non abbia perduto il suo valore, anzi la ritengo oggi ancor più valida, a giudicare dal continuo dilagare del virtuosismo, che spesso si serve di una tecnica fine a se stessa, anziché posta al servizio della vera arte.

L'esecuzione pianistica si basa ai nostri giorni per lo più su mezzi esteriori: virtuosismo, bravura, velocità e magnificenza; questi sono portati al più alto livello, mentre si trascura sempre più l'esecuzione sensata, profonda – come dovrebbe essere se si vuole rendere con piena chiarezza e purezza la scrittura ricca e ispirata delle immortali composizioni dei maestri del passato.[1] E così oggi troviamo esecutori in grado di snocciolare con la massima disinvoltura i più difficili pezzi da concerto, ma incapaci di riprodurre come si deve un semplice legato al pianoforte.

Eppure il pianoforte, grazie alla perfezione della costruzione che ha ormai raggiunto, richiede il trattamento più raffinato che si possa pensare – idea espressa anche da Klose nel suo breve scritto sugli insegnamenti di Deppe.

Ora proprio riguardo alla formazione del suono al pianoforte non c'è un unico metodo, anzi a riguardo regna la massima divisione – le disparate scuole di pianoforte che esistono nel mondo lo testimoniano, visto che praticamente ciascuna insegna un metodo diverso – potrebbe forse trovare la sua spiegazione nel fatto che mentre negli strumenti ad arco, a fiato, a percussione, come pure nella voce umana, i suoni devono essere iniziati dall'esecutore o dal cantante, prima di potersi percepire, nel pianoforte i tasti sono già pronti, e una qualunque persona, nel modo che vuole, attraverso il semplice tocco dei tasti, è ugualmente in condizioni di produrre un suono.[2]

---

[1] A questo proposito, si ricordi un'affermazione di Hans von Bülow: "Mozart è terribilmente complesso; verrà il momento, e forse molto presto, in cui nelle sale da concerto si preferirà una Sonata di Mozart alla Fantasia sul Rigoletto di Liszt". Pfeiffer, Studi di Hans von Bülow, pag. 96.

[2] Per questo, in un certo senso, nessuno strumento è più adatto del pianoforte a formare l'artista.

È quello che voleva dire un musicista raffinato e sensibile come Deppe sostenendo che “solo con il pianoforte c’è ancora qualcosa da fare”.[3]

Ludwig Deppe era nato il 7 novembre del 1828 ad Alverdissen nel Lippe-Detmold. Di umile estrazione, dovette faticare molto per svilupparsi come artista. Fu istruito in teoria e contrappunto da Eduard Marxsen ad Amburgo e completò i suoi studi a Lipsia sotto la guida del professor Lobe. Delle composizioni di Deppe alcune opere per orchestra, una Sinfonia in fa maggiore, l’Ouverture di “Zriny” e quella del “Don Carlos”, furono eseguite in diverse sedi con notevole apprezzamento.

Ad Amburgo, dove avviò la sua attività musicale, cominciò a insegnare. Nel 1862 fondò lì stesso un’accademia di canto, che diresse fino al 1866. Divenuto un musicista e direttore d’orchestra influente, guidò con grande successo le feste musicali della Slesia. Più tardi, trasferitosi da Amburgo a Berlino, lavorò assiduamente ad un suo proprio sistema di esecuzione pianistica interamente ideato da lui stesso, che si sforzò di ampliare, spinto dalla sua passione[4] per l’insegnamento del pianoforte.

Nel 1887 fu nominato maestro della cappella reale a Berlino e diresse per i due anni successivi il teatro dell’opera reale. Egli si decise ad accettare l’incarico “unicamente per venire incontro ai desideri personali e alle idee artistiche del conte di Hochberg” (da “Zwei Jahre Kapellmeister” di Ludwig Deppe), tuttavia, nonostante il dispendio di tempo ed energia che quest’attività comportava, non rinunciò in alcun modo alla sua “passione” di impartire lezioni di pianoforte. I suoi allievi, animati dal desiderio di aiutare a realizzare gli ideali del Maestro, seguivano le sue lezioni con la massima devozione.

Il 5 settembre del 1890 Deppe morì. La sua dipartita prematura fu un duro colpo per i suoi allievi, che avevano sperato di poter ascoltare ancora per lunghi anni il suo geniale insegnamento, che schiudesse loro l’inimmaginabile ricchezza e profondità della sua scienza musicale.

Nell’ambito della sua indagine sulla formazione del suono pianistico, nel giugno del 1885 Deppe aveva pubblicato un breve studio dal titolo “Dolori alle braccia dei pianisti” nel quale manifestava la sua intenzione di dare alle stampe i suoi studi sul pianoforte in un’opera più ampia. Diceva: “Accanto a pochi esercizi per le dita io faccio fare contemporaneamente esercizi per il rafforzamento dei muscoli delle spalle e delle braccia” – esercizi che proponeva “specialmente in considerazione dell’anatomia del tronco”.

Si può benissimo supporre che idealmente gli sembrasse troppo arida e prolissa la trattazione approfondita e la discussione sulla forma del movimento, inevitabile nella stesura di un libro scritto per scopo didattico, ma

---

[3] Parole testuali di Deppe.

[4] Espressione di Deppe.

superflua nell'insegnamento diretto. Sta di fatto che Deppe non portò mai a termine questo progetto, sebbene avesse pronto uno schema, che sottopose alla mia attenzione.

Se i grandi artisti mostrano di eseguire al pianoforte i passaggi più difficili e complessi con assoluta naturalezza e facilità e ci trascinano ed entusiasmano con il loro estro e la loro inventiva, così pensava Deppe, devono potersi stabilire delle ben precise leggi che determinano un bel modo di suonare, grazie alle quali anche esecutori meno dotati, di normali attitudini, possono pienamente ottenere un bel suono e una valida interpretazione del brano, anche se, ovviamente, i risultati così ottenuti non possono confrontarsi con gli esiti di chi è dotato di genio.

Scoprire queste leggi era lo scopo che Deppe si prefiggeva. Diceva: "Le persone di talento suonano per grazia di Dio, ma la tecnica potrebbe possederla chiunque con il mio sistema".

Egli osservò attentamente il modo di suonare di tutti i grandi artisti del suo tempo e giunse alla conclusione che, se un suono è prodotto basandosi su precise leggi, esso risulterà invariabilmente bello. Espresse davanti a me il desiderio che io mettessi per iscritto i suoi insegnamenti, per poter fissare così le sue espressioni. Già subito dopo la sua morte si manifestò in me l'esigenza di ordinare e completare i suoi appunti; solo adesso, sette anni più tardi, ho portato a compimento il mio proposito.

Se solo la mia penna, non avvezza a opere del genere, mossa dalla venerazione che porto per il Maestro, riuscisse a dare, magari per accenno, espressione ai suoi ideali, allora il mio scopo sarebbe pienamente raggiunto.

L'insegnamento di Deppe racchiude le idee di un grande artista che ha speso la sua intera vita per vedere realizzato il suo ideale; che dovette sempre lottare con scettici e oppositori ma che, per nulla infiacchito o turbato, continuò a sforzarsi, nella ferma convinzione che il Vero e il Bello avrebbero alla fine aperto la strada, perché "questi sono tempi di insensibilità, ma ciò che è eterno sopravvive sempre al suo tempo".[5]

Elisabeth Caland

Wiesbaden, Maggio 1897

[5] Johannes von Müller.

Capitolo 1

La necessaria partecipazione dei muscoli del tronco

"Una delle principali caratteristiche della grazia è la continuità del movimento.
Il movimento più economico è il movimento per linee curve.
Date certe posizioni successive che un arto dovrà raggiungere,
se questo si muoverà in linea retta fino alla prima posizione,
si fermerà bruscamente, per poi muovere in un'altra direzione dritto
verso la seconda posizione e così via, risulta chiaro che ad ogni fermata
l'impulso dato all'arto dovrà essere annullato con un certo impiego di energia;
ma se, invece di arrestare dell'arto alla prima posizione, il suo movimento
viene lasciato continuare e viene applicata una forza laterale
che gli permetta di deviare verso la seconda posizione,
ne risulterà necessariamente un movimento curvilineo;
e, poiché si fa uso dell'impulso iniziale, si risparmia energia".

Herbert Spencer [6]

Il motto di Deppe era: "Se è bello a vedersi, allora è giusto". Come e perché suonare il pianoforte dovrebbe essere bello a vedersi? Perché tutti i movimenti doppi o concomitanti, tutti i movimenti che non siano strettamente necessari per manifestare un pensiero musicale, hanno un effetto disarmonico e di disturbo sull'unitarietà dell'espressione, come pure sulle connessioni interne di un'opera d'arte.

Un'opera d'arte può essere riprodotta come tale, solo se la si realizza senza un intento particolare. L'arte è priva di un intento, e, se mai trasparisse un intento, si trasformerebbe il mezzo in un fine. Dice Schiller: "La grazia deve sempre essere naturale, vale a dire involontaria, o almeno apparire tale, e il soggetto stesso non può mai mostrarsi consapevole della propria avvenenza".[7]

Parimenti, ciò che Deppe desiderava non era tanto che si imparasse a strimpellare il pianoforte, ma che anche la più piccola, la più facile composizione fosse resa come un'opera d'arte e che, per quanto semplice, fosse studiata approfonditamente; un lavoro interiore per chi studia con spirito, che, se correttamente compreso, assicura libertà morale e fisica nel senso più pieno.

Cerchiamo ora di capire perché i movimenti doppi o concomitanti sconvolgano l'armonia di una realizzazione artistica. Prendiamo un esempio

[6] Herbert Spencer, Scientific, Political And Speculative Essays, pag. 384.

[7] Schiller. Über Anmut und Würde.

dalla vita di tutti i giorni: osserviamo un principiante che impara a pattinare sul ghiaccio. All'inizio dimena scompostamente le braccia e il tronco, dando l'impressione di dover cadere ad ogni nuovo sforzo per muoversi in avanti. Dopo alcuni giorni di esercizio molti dei movimenti inutili sono scomparsi e, quanto più questi si allena, tanto più le sue membra appaiono compatte e controllate in un movimento che è più regolare e bello da vedersi, finché in ultimo la sua esecuzione è soddisfacente e fa piacere vedere con quale grazia il pattinatore ormai esperto volteggia sul ghiaccio.

E non è così solo per il pattinaggio, ma anche per il nuoto, l'equitazione o la scherma; tutte le attività incentrate sui movimenti del corpo, possono essere insegnate nella maniera più rapida e più facile, se si è studiata la meccanica della muscolatura. Poi si può spiegare come devono essere esercitati i movimenti per ottenere con il minimo sforzo il massimo risultato.

Nel suo libretto nominato prima Deppe etichettava i movimenti indesiderati nel suonare il pianoforte come "gesticolare con le mani e con i gomiti fare movimenti da calzolaio". Lo rendeva estremamente nervoso vedere e sentire pianisti nei quali si sarebbe cercato inutilmente bellezza del movimento e dolcezza del suono. La fusione delle due cose, cioè il movimento articolato in modo così bello che la melodiosità del suono ne fosse la naturale conseguenza, era per lui una delle norme dell'arte.

Ora se ciò vale per gli esempi tratti dalla vita di tutti i giorni, quanto più importante sarà in un'espressione dell'arte esteticamente così alta, come è suonare il pianoforte, un'attività che richiede dolcezza, raffinatezza e ponderazione?

Sul modo di suonare di Mozart Niemetschek[8] scriveva: "Aveva mani così piccole e aggraziate e nel suonare il pianoforte sapeva muoverle sulla tastiera con tanta dolcezza e naturalezza che gli occhi nel vederlo non godevano meno delle orecchie nell'ascoltarlo". Ciò non può che confermare il motto di Deppe: "Se è bello a vedersi, allora è giusto".

Con questo non si vuole affermare che secondo Deppe fosse assolutamente necessario avere mani piccole e aggraziate per produrre un suono gradevole e melodioso; però egli non accettava mai un allievo se prima non ne aveva esaminato con cura le mani.

Dubois-Reymond[9] sostiene che "il perfezionamento degli esercizi fisici consiste tanto nell'eliminazione dei movimenti inopportuni quanto nel rendere sciolti quelli necessari" e se Schopenhauer[10] scrive: "la grazia consiste nel compiere ogni gesto e assumere ogni posizione nel modo più facile, appropriato e comodo possibile" allora ci chiediamo: come dobbiamo usare le

[8] Otto Jahn, W. A. Mozart II, pag.133.

[9] Über die Übung.

[10] Das Objekt der Kunst, pag. 299.

mani sulla tastiera per conformarci a quest'idea della grazia e allo stesso tempo muoverci al pianoforte nel modo più facile, appropriato e comodo?

"La mano deve essere leggera come una piuma" è una frase che Deppe usava spesso. Ciò che è fatto con sforzo non può mai mostrare leggerezza.

La mano deve essere dunque leggera: ma come si fa a renderla leggera? La si sostiene. Per questo Deppe faceva fare degli esercizi per il rafforzamento delle spalle e dei muscoli del braccio: perché sono questi che sostengono la mano e le permettono di mantenersi leggera.

> Faceva fare ai suoi allievi degli esercizi alla sbarra per il sollevamento della parte superiore del corpo. Li mandava anche nelle palestre militari ad assistere agli addestramenti delle reclute per osservare come queste imparassero a dominare i loro muscoli. Io dovevo esercitarmi con i manubri; e voleva addirittura che anche a passeggio portassi un manubrio che dovevo tenere alternatamente con la mano destra e con la sinistra. Inoltre, quando andavo a lezione, la prima cosa che Deppe faceva era di afferrare la mia mano nel salutarmi; io dovevo renderla leggera come una piuma in modo che lui, comunque la spostasse, non avvertisse mai di reggere un peso.

Una mano leggera e libera è la prima condizione degli artisti per grazia di Dio, per quanto essi possano non esserne consapevoli. Bülow scrive in una delle sue lettere, quasi a confermare l'opinione di Deppe, di aver voluto studiare con Liszt per liberarsi della "spigolosa schiavitù" del suo modo di suonare[11].

Ma come si sostiene la mano? Innanzitutto con l'aiuto dei muscoli che la reggono, poi con quelli che reggono l'avambraccio e infine la parte superiore del braccio.

Come primo esercizio si faccia con la massima attenzione quanto segue: per appropriarsi della sensazione della mano che si fa leggera, perché sostenuta dai muscoli dorsali attraverso il braccio, si sollevino le braccia a partire dalle spalle leggermente in avanti, senza però sollevare le spalle stesse; durante questo esercizio ci si concentri sui muscoli delle spalle e della schiena; si lascino poi

[11] Musikalisches Wochenblatt 1896, n. 23

cadere lentamente le braccia sulla tastiera, senza perdere la netta sensazione che esse siano rette e fermamente sostenute dalla schiena.

L'immagine di pag. 8 mostra in che modo eseguire questo movimento. Questo è l'esercizio di appropriazione dei muscoli del braccio e del dorso.

Durante l'esercizio si stia seduti davanti alla tastiera in una posizione così bassa che, quando la mano tocca i tasti, l'avambraccio fino al polso formi una linea ascendente e i tasti bianchi si trovino leggermente più in alto dei gomiti. La seduta "bassa" era un principio fondamentale per Deppe, su cui aveva ben riflettuto. Sedendo bassi infatti viene indotta in maniera naturale la collaborazione dei muscoli del braccio e delle spalle, mentre la mano si muove sopra la tastiera.

Se non si compie questo movimento delle braccia verso il basso assai lentamente e con grande ponderazione, si perde la sensazione della collaborazione dei muscoli del dorso.

> Un esercizio per alleggerire la mano di cui raccomando la frequente ripetizione è il seguente: lontano dal pianoforte, si cerchi di sollevare il braccio a partire dalla spalla; si faccia poi compiere lentamente a tutto il braccio, retto dai muscoli dorsali, un movimento circolare dall'esterno verso l'interno; il braccio deve restare per quanto possibile passivo come se ogni elemento reggesse l'altro, ma né il braccio, né l'avambraccio, né il polso, né la mano devono fare alcunché. Come il braccio deve rimanere assolutamente quieto, così anche la mano sarà leggera come una piuma. Il mezzo migliore per controllare questo movimento è che – occorre farvi ben attenzione – l'angolo tra braccio e avambraccio si mantenga inalterato (quando si suona al pianoforte questo angolo si modifica per consentire di spostarsi lungo la linea retta della tastiera). Questo esercizio riesce meglio con l'aiuto di uno specchio in cui ci si possa guardare lateralmente. Il movimento non è particolarmente faticoso. Ovviamente questo uso dei muscoli del dorso e della parte superiore del braccio si apprende più facilmente a lezione attraverso alcune esercitazioni guidate.

Molti pianisti si chiederanno: per quale motivo devo usare i muscoli della spalla e della parte superiore del braccio quando suono il pianoforte? Innanzitutto per conseguenza del principio deppiano della mano ultraleggera, perché solo sostenendo la mano, la si può rendere leggera; in secondo luogo per il motivo determinante che in questo modo di suonare si impiega minor forza e in maniera più coordinata. Dice Spencer: "il modo più elegante di compiere un movimento è quello che costa il minimo sforzo possibile. I movimenti veramente aggraziati sono quelli che si compiono con un relativamente piccolo impiego di forza".[12]

Cerchiamo di capire perché le cose stanno così. Quando Dubois-Reymond scrive che "un Liszt o un Rubinstein non sarebbero pensabili senza delle braccia d'acciaio e il gioco d'arco di un Joachim durante un concerto

[12] Herbert Spencer, Scientific, Political And Speculative Essays, pag. 384.

corrisponde a una forza di parecchi chilogrammetri"[13] vuole dire che l'esecuzione di un artista richiede un grande dispendio di energia; e, siccome la sola mano dispone di una piccolissima forza muscolare propria, è evidente che si può esercitare una forza maggiore e continua, se si ricorre all'aiuto di più muscoli.

Il suono costruito su queste basi sarà sempre assolutamente bello e nobile e possiederà un suo proprio fascino; l'orecchio non sarà mai aggredito dalla durezza; il suono più dolce così come il più potente sarà uniformemente bello e ogni suono risulterà ugualmente intenso.

Vedremo più tardi che la coordinata interazione della muscolatura del tronco così come è la base per la spontanea nascita del bel suono, costituisce parimenti la base per la spontanea nascita dell'opera d'arte.

Questa base è secondo Deppe assolutamente necessaria per suonare il pianoforte. Quanto osservato finora è rafforzato dalla seguente affermazione di Souriau:[14]

> Per evitare di affaticarsi, quando si deve usare la forza, è richiesta la sinergia muscolare. Questa non solo ci risparmierà la sensazione fastidiosa dello sforzo, ma ci permetterà di sviluppare realmente una maggiore energia. E siccome la forza non è trasmessa dai muscoli, ma è da loro generata, e poiché ciascuno di essi non dispone che di una limitata quantità di energia, va da sé che per mettere in un movimento tutta l'energia che abbiamo a disposizione è indispensabile far partecipare la più grande quantità possibile di fibre motrici. Ma perché queste diverse azioni muscolari non si ostacolino a vicenda è indispensabile farle rientrare in un ritmo comune. È quello che si intende per sinergia muscolare. In tutti i movimenti un minimo complessi i muscoli devono agire non simultaneamente, ma a turno, secondo la natura del movimento voluto, e l'efficacia del risultato dipende dal ritmo che si sa imprimere a questa serie di sforzi parziali. Bisognerà combinarli in modo che ciascun muscolo entri in gioco solo al momento opportuno. Una volta presa l'abitudine, ci sembrerà del tutto naturale muoverci in un certo modo; ma non era lo stesso le prime volte. Quando dobbiamo fare uno sforzo inusitato, allora ci rendiamo conto di quanto sia importante trovare il metodo appropriato.

L'indispensabile collaborazione dei muscoli di cui parla Souriau costituisce la base del sistema deppiano.

Qui va ancora sottolineato come la mano leggera sia naturale in tutti i bambini normalmente sviluppati. Mentre la persona adulta, crescendo, con il lavoro quotidiano, la scrittura e le altre attività manuali spesso perde la naturale leggerezza; però, se normalmente costruita, può ricuperare l'armoniosa interazione dei muscoli che abbiamo definito sinergia muscolare iniziando il lavoro con la parte del corpo più idonea, e cioè, nel caso della mano e del braccio, a partire dalla schiena. Infatti "il corpo è normalmente

[13] Über die Übung, pag. 24.

[14] L'Esthétique du mouvement, pagg. 89 e 91.

uguale dai due lati, quindi trova il suo baricentro nel mezzo; così da ciascun lato le braccia hanno peso uguale. In tutte le forme speculari della natura è il centro che domina e controlla i due lati".[15]

Per l'apprendimento di quanto detto sopra è utile l'esercizio descritto a pag. 9. Ci occuperemo ora della costruzione del suono.

[15] Herder, Von Angenehme in Gestalten, pag. 38.

Capitolo 2

Posizione del braccio e della mano – Formazione del suono

"Quando vuoi fare qualcosa di grande devi:
approfondire con cura, distinguere con nettezza,
collegare con versatilità e persistere con saldezza".
Schiller

Dicevamo dunque che per lasciar calare lentamente sulla tastiera la mano, leggera per quanto possibile, come abbiamo spiegato nel primo capitolo, dal braccio sollevato e sorretto senza tensione dalla spalla, si deve fare attenzione a che dal livello dei tasti bianchi fino al gomito si crei una linea che discenda di alcuni centimetri. Da ciò deriva la seduta piuttosto bassa richiesta dal metodo di Deppe; l'altezza dello sgabello deve essere stabilita in modo da creare questa linea.[16]

Si mettano le cinque dita della mano destra sulle note SOL_2 LA_2 SI_2 DO_3 RE_3. Il gomito non deve sporgere in fuori, anzi possibilmente deve mantenersi vicino al corpo, ma senza costrizione, il polso più in alto dell'avambraccio, mentre la mano formi dal quinto dito fino alla parte superiore del braccio una linea retta; il terzo dito serva sempre da guida per questa linea che attraversa la mano e l'avambraccio; la spalla non deve mai essere sollevata.

Immagine 1

[16] Perché la seduta bassa non richieda uno sgabello eccezionalmente basso, la fabbrica di pianoforti Bechstein di Berlino produce, su indicazione di Deppe, dei pianoforti i cui piedi sono di alcuni centimetri più alti del normale.

Le dita sui tasti si mantengano tranquille e appena ritratte con una forma arrotondata, e la condotta generale sia sempre disinvolta e mai forzata – "sempre amabile" diceva Deppe. Poiché la mano viene sorretta dall'alto, le dita non devono mai schiacciare i tasti. Il polso, come nell'esecuzione dei tratti di agilità sia tenuto appena più in alto delle dita; la palma della mano poi si sollevi leggermente fino al livello del polso.

Condizione essenziale è che la mano sia leggermente più sollevata dal lato del quarto e quinto dito rispetto al lato del secondo dito (e in nessun caso deve abbassarsi verso l'esterno). Da ciò risulta una leggera piegatura all'indentro del secondo dito, mentre il pollice, con la parte esterna appena piegata, si posa sul tasto senza pressarlo.

Immagine 2

Il primo esercizio ora è il silenzioso, tranquillo spostamento della mano e del braccio nella posizione descritta, la quale, vista lateralmente, si presenta come nell'immagine 1 mentre l'immagine 2 mostra la mano vista dall'alto.

Questa posizione della mano mette le dita in diretto collegamento con i muscoli del braccio; in particolare il quarto e il quinto dito, che altri pianisti tengono obliqui a causa di una posizione della mano più ruotata verso l'esterno, vengono a trovarsi in linea retta con l'avambraccio. Ora, siccome, seguendo questa impostazione – come già detto – il lato esterno della mano e

del braccio creano una linea diritta e continua fino al gomito, i muscoli dell'avambraccio si attivano, e, lavorando insieme a quelli della parte superiore del braccio, creano un'intensa collaborazione di tutta la muscolatura dell'arto.

L'impostazione della mano che abbiamo descritto assicura a tutte le dita uniformemente piena indipendenza e sviluppo della forza.

I pochi esercizi per le dita che Deppe faceva studiare sono i seguenti: per interiorizzare il percorso dalla mente alla punta delle dita[17] sollevare di pochissimo il quinto dito – si deve sollevare le dita al minimo, altrimenti "si dà un colpo secco sui muscoli ed il collegamento si interrompe".[18] Dopo aver sollevato il dito, lo si mantenga con la forza del pensiero e della volontà ancora sollevato e poi lo si abbassi sul tasto con pieno controllo. Questo rilascio del dito sul tasto deve essere così diretto, rapido, interiore e talmente esente da qualunque sforzo, da sembrare che lo si sia lasciato cadere; né il suono dovrà dare la sensazione di un colpo, di una scossa o di un lancio, ma solo dell'affondamento del dito nel tasto. Deppe indicava questo movimento fondamentale nella formazione del suono artistico con l'espressione caduta del dito, per la quale alcuni suoi allievi furono, apparentemente senza volere, fuorviati (su questo ritorneremo più in là).

Dopo aver più volte affondato nel tasto e riportato alla posizione precedente il quinto dito, fare lo stesso esercizio con ogni singolo dito a turno, mentre la mano dovrà rimanere in completa e assoluta tranquillità. Ciascun dito dovrà eseguire il comando che la mente gli impartisce indipendentemente dall'altro, indisturbato dal lavoro del dito vicino. Quest'ultima regola, da osservare rigorosamente, serve pure a verificare che le dita siano veramente controllate dall'alto, cioè dalla mente.

Mantenere la mano nella posizione deppiana è all'inizio così faticoso che braccio, mani e dita cominciano a tremare; con l'esercizio però la fatica diminuisce progressivamente e dopo breve tempo si avverte più tranquillità nel braccio e nella mano e le dita acquistano più forza.

Qualche tempo dopo, quando questo esercizio sarà stato effettuato per un certo periodo e si domineranno meglio le singole dita, in modo che la mano e le dita a riposo restino completamente tranquille mentre il singolo dito lavora, la mano sarà già più "educata"[19]; si colleghino adesso due suoni alla volta a partire dal quinto dito, mentre l'orecchio controllerà con la massima attenzione, che il secondo suono si colleghi al primo nel modo più dolce possibile, che il primo sia perfettamente legato e che non si avverta alcuna interruzione tra i due suoni.

---

[17] illustrando questo esercizio Deppe indicava con cura la fronte e le punte delle dita.

[18] espressione di Deppe.

[19] espressione di Deppe.

Successivamente si prenderanno allo stesso modo due suoni contemporaneamente: re-si, re-si, do-la, do-la e, per imparare a legare le terze, anche re-si, do-la, re-si, do-la. La mano sinistra farà gli stessi esercizi nella direzione opposta tre ottave sotto. Ciò che fa una mano si trasferisce all'altra; ed è ovvio che durante questi esercizi ciascuna mano dovrà essere allenata e controllata nella stessa misura e proporzione dell'altra.

Anche per l'allievo che si trovi già in una fase avanzata degli studi questi esercizi alquanto spartani sono e restano il pane quotidiano – i soli esercizi per le dita che Deppe prescrivesse.

All'inizio, poiché si deve imparare a dominare il collegamento dalla schiena ai polpastrelli ed allenare il movimento delle dita, il suono non sarà e non dovrà essere forte (anzi, in principio dovrebbe essere appena udibile, per evitare qualsiasi forzatura); ma, man mano che si acquisti il pieno controllo dell'assetto della mano e della muscolatura il suono comincerà a crescere d'intensità, diventando sempre più pieno e melodioso, acquistando estrema animazione e vivacità, tanto che il pianista stesso di giorno in giorno resterà stupefatto e sarà molto soddisfatto dei suoi progressi.

La concentrazione sulla percezione delle punte delle dita si ottiene e si sviluppa solo attraverso un lungo esercizio;[20] sarebbe in un certo qual modo da paragonare alla sensazione che il violinista prova quando comincia a produrre i primi suoni dal suo strumento: nello stesso stretto rapporto dovrebbero trovarsi i polpastrelli con i tasti. Man mano che si sviluppa questa coscienza, questa "disciplina delle mani e della mente" – come la chiamava Deppe – "da un suonino nasce un suono",[21] come dalla gemma sboccia un bel fiore, e così sembreranno scaturire dalla tastiera i suoni di una scala; "e gli era ben noto che solo dalle cose piccole e poco appariscenti nascono le grandi, e, un granello di sabbia dopo l'altro, viene su una meravigliosa costruzione" (Schiller).

Come dopo un acquazzone le gocce di pioggia brillano al sole sulla grata di una finestra, in fila una accanto all'altra, così perlate e cristalline suoneranno le note di una scala.

Vedremo adesso come si collegano i suoni.

[20] A questo scopo Deppe faceva tenere in mano per esercizio, lontano dal pianoforte, una morbida pallina di gomma cava che si doveva toccare con i polpastrelli per aiutare a destare e sviluppare la sensibilità della punta delle dita. Ma serviva anche per sviluppare, avvolgendola con la mano ed esercitando una certa pressione, a costruire ed aumentare la forza del cavo della mano.

[21] Klose, Die Deppe'sche Lehre.

Capitolo 3

Collegamento di più suoni, scale e condotta della mano

> *"Le forme si susseguono in serie dalla più bassa alla più elevata.
> La più bassa è quella spigolosa, angolare o terrestre, corporale.
> Più in alto c'è la forma circolare, detta anche poligonale infinita;
> più in alto c'è la spirale, origine e misura delle forme circolari;
> più in alto c'è il vortice o spirale infinita, più in alto ancora
> c'è il vortice infinito o forma celeste e infine
> la forma celeste infinita o spirituale."*
>
> Swedenborg [22]

Tutti i bei movimenti in natura sono circolari; dice Spencer: "Il movimento di tipo oscillatorio è il movimento più economico".[23]

Per collegare i suoni ed eseguire i passaggi, di cui si compone un brano musicale, la mano deve essere portata da un punto all'altro della tastiera. Deppe chiamava questo movimento "circolare semplice", in opposizione a quello doppiamente angolare del metodo tradizionale; corrisponde alla spirale infinita o linea spirituale. "Poiché la mano non rimane mai ferma, ma deve essere costantemente animata dallo spirito" il suo movimento procede, cominciando con il primo suono del brano per concludersi soltanto sull'ultimo suono. Si tratta dunque di un unico movimento continuo e perciò adatto a rendere un brano musicale nella forma più completa, perché riproduce esattamente il contenuto del brano, evitando ogni movimento superfluo.

Il movimento non conosce pause[24]; infatti in corrispondenza delle pause la mano, sollevandosi dalla tastiera con movimenti ad arco più o meno grandi, la cui ampiezza è determinata dalla durata delle pause, viene portata sui suoni che dovrà eseguire.[25] Questo movimento, semplice, ma ponderato, è la fibra spirituale che restituisce il pensiero di un intero brano musicale.

Vediamo cosa scrive Herder su questo percorso melodico che si riassume in un ciclo ininterrotto: "Il ciclo collega tutti i suoni e le melodie in un vincolo indissolubile in modo tale che con un solo suono ci vengono dati tutti gli altri e in esso non soltanto la melodia, ma l'insieme di tutte le melodie diventa possibile, in una gamma prestabilita e saldamente fissata. Quel che fra le linee

[22] Reclam-Ausgabe n.8464-65, pag.96.

[23] Scientific, Political and Speculative Essays, pag. 384.

[24] Deppe: "le pause si trasformano in musica".

[25] Cfr. Klose, op. cit., pag. 17.

è la linea retta, tra le figure il quadrato, la base della correttezza dalla quale unicamente può scaturire ogni forma di bellezza in movimento, è tra i suoni musicali – per così dire – l'architettura dei suoni, dalla quale tanto meno potrebbero scaturire i diversi moti melodici delle passioni, se ogni sensazione non avesse la sua curva, il suo punto focale, il suo fine e la sua misura. La totalità delle linee che stanno fra la linea retta e il cerchio, che siano belle nel loro genere, sono in quest'arte i moti melodici, ciascuno nel suo percorso, non sostituibile con un altro, ma tutti unificati da una sola regola eterna, il ciclo tonale."[26]

Herder riteneva dunque che nel movimento circolare non è possibile solo un suono, ma il collegamento fra tutti i suoni.

Cerchiamo adesso di chiarire come Deppe mettesse in pratica questo principio. E in conseguenza di ciò, come dobbiamo suonare una scala? Prendiamo come esempio do maggiore: tutti i suoni compaiono, come detto poc'anzi, in un semplice movimento circolare, in cui la parte ascendente descrive la prima metà dell'arco. La mano viene condotta dall'alto, come già sappiamo, con il gomito per quanto possibile adiacente al corpo, ma senza costrizione; mentre nell'eseguire il primo suono la mano viene portata sul tasto con il polso leggermente sollevato, per il secondo suono il polso si abbassa un poco e per il terzo è tanto abbassato che la mano finisce col trovarsi nell'esatta posizione prescritta da Deppe.[27]

Questo ritorno della mano alla posizione deppiana sul terzo suono corrisponde all'inizio del movimento circolare, che si mostra con maggiore evidenza, quando la mano viene lentamente portata con un moto semplice, circolare e ponderato sui tasti da suonare; In pratica si porta ogni singolo dito sul tasto da suonare, e conseguentemente il dito non disturba con un'iniziativa indipendente – che Deppe indicava solo come mezzo eccezionale – l'armonia del tutto. Sul quarto suono la mano continua ad essere condotta dal movimento laterale del polso, così che il pollice, quasi senza passare sotto, può affondare sul tasto del Fa e il secondo, terzo, quarto e quinto dito non devono far altro che prendere i successivi quattro suoni che restano da eseguire. Il terzo dito funzioni sempre da guida e controllo della linea retta, che deve essere formata da mano e avambraccio.

"I suoni devono essere legati nella mano", così si esprimeva Deppe per spiegare la continua attività di trazione e di spinta dell'intera mano e delle dita. Nell'esecuzione dei passaggi la mano appare come trasportata in posizione pressoché diagonale sui tasti; si ricordi qui un'osservazione di Amy Fay nel suo libro Musikstudien in Deustchland, a pag.180 (edito da Robert

---

[26] Vom Schönen und Angenehmen der Umrisse, Farben und Töne, pag. 62.

[27] Allorché si nomina la posizione deppiana della mano, si faccia sempre riferimento alle immagini 1 e 2 del Capitolo 2.

Oppenheim, Berlino): “Il suo [di Deppe] modo di suonare evita che la mano perda la propria naturale posizione e favorisce in modo significativo la scorrevolezza della scala. Nei passaggi la direzione della mano è sempre un po’ obliqua. Nel parlare di Deppe mi torna subito alla mente Liszt, che nei passaggi di agilità teneva le mani quasi oblique sui tasti ed eseguiva i punti più rapidi senza alcun movimento visibile.”

Nella scala discendente la mano descrive l’altra metà del movimento circolare; la mano viene trattenuta senza interruzione alcuna, per mezzo del polso controllato dall’alto, soprattutto durante il passeggio del terzo e del quarto dito, in modo da trovarsi sempre nella posizione prescritta. Per la sinistra si fanno gli stessi movimenti, solo in ordine inverso.

La posizione deppiana della mano offre il vantaggio di non dovere quasi portare il pollice sotto la mano, mentre questa sembra muoversi lungo una linea. Per mantenere la posizione anche nelle ottave più acute come in quelle gravi piegare leggermente il tronco dal lato opportuno; in questo modo il rapporto fra braccio, avambraccio e mano rimane sempre lo stesso e la mano può essere portata sui tasti da suonare mantenendo tranquillamente la posizione deppiana.

L’immagine di qui sopra indica come la mano debba essere portata dall’alto durante il passaggio del pollice, senza alcuna anticipazione di dita, mano, polso, o avambraccio.

Il pollice sta per abbassarsi sul Fa, mentre la mano viene condotta dall’alto con il terzo dito sopra il Mi. Il pollice deve trovarsi sotto la mano solo per un attimo, perché la mano, continuando ad avanzare sopra i tasti, viene subito portata oltre; questo tipo di formazione del suono produce anche un perfetto legato.

Soltanto l’esecutore sarà consapevole di tale movimento circolare;[28] lo spettatore noterà solo un leggero movimento in su e in giù della mano. Il movimento curvo sarà percepibile solo al momento dell’attacco e al momento

[28] Deppe sottolineava a riguardo: “Le opere buone vanno compiute di nascosto.”

del sollevamento della mano: nel primo il polso alto va cedendo gradualmente e nel secondo si va lentamente risollevando. Il polso rimane in posizione arrotondata, vale a dire che, dapprima è il dorso della mano ad abbassarsi un po' insieme alle dita e poi è l'avambraccio a sollevarsi leggermente insieme al polso.

Nei passaggi il polso può e deve essere tenuto un po' sollevato; il dorso della mano deve rimanere sempre tranquillo e controllato; le dita prendono i suoni sopra i quali vengono condotte dall'alto con consapevolezza e ponderazione.

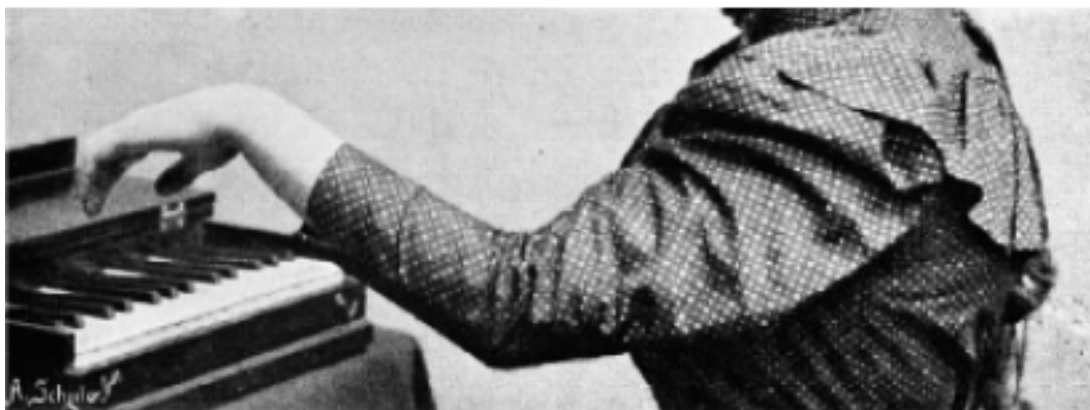
Con questi semplici movimenti circolari si può eseguire di tutto. Prendiamo ad esempio per il collegamento dei passaggi le prime misure del primo studio della *Scuola della Velocità* di Carl Czerny. Le linee formate da queste misure rappresentano il semplice movimento circolare che deve essere descritto dalla mano. La figura seguente mostra la tastiera e il movimento della mano destra durante le prime quattro misure dello studio; si immaginino le linee una sopra l'altra.

Mentre la mano, scorrendo al di sopra dei tasti, suona le note, descrive la prima metà del movimento circolare; il movimento che essa compie per collegare la fine della prima misura all'inizio della seconda rappresenta invece la seconda metà del movimento circolare. Allo stesso modo in cui ha effettuato la discesa sui tasti, dunque, ora la mano continua a muoversi però al disopra dei tasti, descrivendo così la seconda parte dell'arco.

Il polso deve mantenersi arrotondato e le punte delle dita devono essere consapevoli e ponderate. Dopo che si sia fatta risalire la mano fino all'altezza del Re acuto, la si lasci ricadere col polso leggermente sollevato sul tasto, da dove poi ridiscenderà allo stesso modo della prima misura, e, descrivendo lo stesso movimento circolare, si troverà nella posizione deppiana sul terzo suono, cioè sul Si. La presa dei tasti avviene senza alcuno sforzo particolare, perché le dita vengono a trovarsi sui tasti da suonare e la mano non agisce in maniera indipendente, quasi fosse un mezzo esterno, con la conseguente produzione di movimenti doppi.

Deppe si riferiva a questo quando diceva che il peso della mano, o il dorso della mano, deve sempre venire a trovarsi sopra i tasti da suonare.

Questo sollevare la mano, per lasciarla nuovamente cadere con polso sollevato e controllato sul suono successivo, era chiamato da Deppe *caduta libera controllata*. Le due immagini seguenti illustrano questo procedimento. Nella prima si vede la mano al disopra dei tasti appena suonati in posizione deppiana, mentre nella seconda illustrazione è mostrata la continuazione del movimento, in cui la mano con il polso alto si sposta, liberamente portata dal braccio, al di sopra del successivo tasto da suonare.

Si trattava di un’espressione che egli usava – così come quando voleva illustrare l’esecuzione dei singoli suoni – per guidare i suoi studenti a dominare il movimento apparentemente involontario che deve legare i suoni tra di loro. Il movimento di caduta deve avvenire in maniera così diretta e rapida da sembrare che si sia semplicemente lasciata cadere la mano sulla tastiera. Il semplice movimento circolare deve dare l’impressione di involontarietà, quasi di necessità.

Ricordiamo che, nell'effettuare il movimento sopra descritto, si deve sempre fare attenzione a mantenere il gomito il più possibile aderente al corpo, senza però determinare alcuna costrizione nella postura. Se questa regola non viene rigorosamente rispettata, diventa impossibile eseguire i semplici procedimenti deppiani, perché il gomito, mettendosi volontariamente in azione, interrompe il movimento semplice ed armonioso, creando con la sua iniziativa la concomitanza di movimenti doppi.

Ho nominato in particolar modo il gomito perché questa parte del corpo tende più di ogni altra a venir fuori dalla sua posizione naturale. Il gomito costituisce in un certo senso il baricentro dell'intero braccio. Per esprimere questo concetto Deppe diceva: "il gomito deve essere come piombo" cioè, deve sembrare quasi che il gomito sia tenuto giù da un peso.

Sedendo bassi, così come evitando i doppi movimenti, si creano le condizioni ideali per il movimento della muscolatura della spalla e della parte superiore del braccio. Chiunque voglia usare il metodo di Deppe dovrà perciò curare che né la mano, né l'avambraccio si discostino attivamente dalla posizione prescritta; in tal modo potrà essere certo che il lavoro sarà svolto – come richiede la tecnica deppiana – grazie alla muscolatura della spalla e della parte superiore del braccio, e che ogni movimento risulterà "semplice". Questo potrà essere ottenuto, come abbiamo visto, grazie agli appositi esercizi illustrati nel Capitolo 1.

A bambini di normale costituzione non è necessario spiegare questo uso dei muscoli della spalla e del braccio, perché per lo più essi hanno la mano naturalmente leggera, perciò l'insegnante dovrà badare solo a che la prescritta serie di movimenti avvenga in maniera "semplice".

Il bello di questo metodo è che – come è stato mostrato per le poche misure di poco fa – ogni brano deve essere suonato dall'inizio alla fine con un semplice movimento circolare. I movimenti dovranno essere quanto più piccoli possibile, anzi quanto è assolutamente necessario. Se eseguiti in maniera esagerata, invece di esprimere il sublime, divengono ridicoli tanto sono sgraziati, e la ricercata spontaneità resta solo un pio desiderio, perché è fin troppo vero: "du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas"!

Nel caso di una scala questa continuità del movimento è facile da ravvisare, mentre nei pezzi, dove i suoni coinvolti nel movimento circolare sono spesso tanti e più movimenti curvi si fondono insieme, ciò diventa più difficile. A chi suona questo si chiarisce da sé sempre più, se solo si sarà dapprima esercitato con brani semplici, imparando così ad adeguare i movimenti al contenuto delle composizioni.

Nell'osservare chi suona, seguendone con gli occhi gli aggraziati movimenti, si crede di afferrare il percorso del movimento, che invece sfugge, perché l'occhio può percepire solo movimenti leggeri e duraturi. Questo è

quanto voleva dire Souriau sostenendo che: “capita spesso che una serie di curve venga considerata come un’unica curva”.[29]

Quando Deppe stabilì che “l’attacco piatto della mano dà un suono piatto”, voleva con ciò sottolineare proprio che il movimento deve sempre essere circolare; infatti un attacco piatto della mano sarebbe solo il risultato di un movimento spigoloso, per linee rette, la cui inevitabile conseguenza sarebbe la durezza del suono.

È perciò l’attacco con il polso alto l’inizio di un movimento circolare semplice; segue il graduale abbassamento del polso attraverso il quale la mano viene riportata nella posizione deppiana di base; poi la lenta risalita della mano con sollevamento controllato del polso collega l’arco del movimento con il successivo nuovo movimento circolare semplice, nel quale la mano viene condotta col polso sollevato sui tasti da suonare, e così via.

Una volta che abbia fatto proprio questo movimento, il pianista attento scoprirà da sé che potrà costruire, all’interno dello stesso movimento circolare semplice, passaggi di agilità, terze, seste, arpeggi, accordi, staccati, ottave e trilli, nella cui esecuzione impiegherà maggiore o minore tensione muscolare, secondo la quantità di forza richiesta.

L’esecutore dovrà cercare di formarsi un’immagine mentale del brano da eseguire, i cui passaggi di agilità, scale, accordi, ecc. si succedano l’un l’altro come le perle di una collana; egli li dovrà immaginare come linee curve continue, e così, lavorando con entrambe le mani, intreccerà l’uno con l’altro questi fili invisibili.

I tratti di terze o di seste si suonano allo stesso modo: dopo aver portato la mano sui tasti, le dita suonano con movimento mirato e consapevole per poi spostarsi sui successivi suoni in modo che il collegamento sia assoluto e che non si crei alcun “buco”; “non dovrà passarci neppure un granellino di sabbia”, diceva Deppe.

Così pure si suonano arpeggi e accordi spezzati. Facendo in modo che sul terzo suono la mano si ritrovi nella posizione base, il movimento che la mente percepirà sarà sempre circolare. Nella fase ascendente di un arpeggio o di un accordo spezzato (che costituisce la prima metà dell’arco di un movimento circolare semplice) la mano sarà condotta come nella scala (solo che in questo caso la distanza tra i suoni è maggiore) dal movimento laterale del polso controllato dall’alto e verrà ruotata verso destra quanto basta perché il pollice non abbia quasi bisogno di passarle sotto, mentre grazie al movimento di trazione e spinta della mano e delle dita animate e consapevoli verranno suonate le varie note. Nella fase discendente di un arpeggio o di un accordo spezzato (che fa sentire la seconda metà dell’arco di un movimento circolare semplice) la mano verrà trattenuta dal polso, rimanendo frattanto sempre

[29] Souriau, L’Esthétique du mouvement.

nella sua posizione, perché “se la mano mantenesse dapprima la sua posizione, ma poi effettuasse una rotazione verso sinistra con un sollevamento del polso, si creerebbe un lavoro meccanico esterno – rispetto al tocco – che renderebbe possibile solo limitatamente seguire la costruzione melodica.”[30]*) Con questo Deppe voleva dire che un intervento delle dita, della mano o dell’avambraccio (ossia un’iniziativa isolata anche di uno solo di questi) comporta la perdita della posizione base, con un effetto di disturbo dell’armonia dell’intero sistema. In tal caso si avrebbe infatti un doppio movimento nel quale il rapporto e la connessione dita-avambraccio verrebbero interrotti da un movimento laterale effettuato dalle dita, dalla mano o dall’avambraccio stesso (movimento da non confondere con il movimento laterale del polso controllato dall’alto). Infatti tale movimento del polso e la posizione della mano, grazie alla quale il lato esterno della mano forma una linea retta fino al gomito, può essere eseguito completamente solo con il lavoro dei muscoli della parte superiore del braccio, sostenuti dalla naturale cooperazione dei muscoli della schiena.

Allo stesso modo, come sopra indicato, si eseguono gli accordi. Se si devono eseguire degli accordi indipendenti e separati l’uno dall’altro, come ad esempio:

ecc.

l’arco descritto dalla mano, a seconda che si vogliano eseguire gli accordi con maggiore o minor forza e a seconda della durata delle pause tra gli stessi, sarà più grande o più piccolo e si penserà e si suonerà l’accordo nella metà discendente dell’arco. Gli accordi legati vanno suonati all’interno di un arco che dovrà essere così piccolo, rapido e controllato che le dita devono avere appena il tempo di prendere l’accordo successivo, da suonare nel nuovo piccolo arco, senza che vi sia alcuna interruzione tra i due accordi.

Deppe descriveva questi movimenti, che devono essere profondamente pensati e controllati, così: quando si deve prendere un accordo, si lasci cadere la mano sui tasti con polso alto, ma consapevole e controllato; quando le punte delle dita avranno preso le note dell’accordo con piena sicurezza, il polso si abbasserà, per cui la mano verrà nuovamente a trovarsi nella posizione deppiana di base; naturale conseguenza di ciò è che durante l’abbassamento del polso le dita affonderanno dentro i tasti.

A seconda della durata degli accordi questo cedimento del polso verrà eseguito più lentamente o più velocemente, perché “il movimento non deve mai fermarsi, ma deve essere continuo”, per apparire anche dall’esterno semplice, naturale e aggraziato. Si prolungherà questo cedimento con dita

[30] Klose, pag. 13.

interiormente animate ininterrottamente finché non si sollevi la mano dalla tastiera, per prendere l'accordo successivo nella stessa maniera appena descritta.

Non si ripeterà mai abbastanza che anche l'abbassamento andrà sempre guidato e controllato dall'alto. Se si suona nella maniera che abbiamo descritto i suoni parranno fluttuare nell'aria e saranno così idealmente belli, da far dimenticare qualunque pensiero riguardo alla materialità dello strumento su cui sono stati prodotti.

Identica è la linea del movimento nello staccato. Ogni suono viene attaccato con le punte delle dita salde e determinate con un rapido sollevamento del polso ottenuto col movimento circolare semplice. In uno staccato veloce si può ridurre questo movimento in modo che sembri che la parte superiore dell'arto metta la mano in una sorta di regolare vibrazione, nella quale ogni piccolo tremito produce un suono.

Le ottave vengono eseguite allo stesso modo; anche in questo caso nei passaggi veloci il movimento – come abbiamo visto prima – può essere paragonato ad un regolare movimento di vibrazione ridotto al minimo, in modo che la mano, portata dalla parte superiore del braccio, si sposti sempre con un movimento circolare semplice.

L'esecuzione del trillo avviene nello stesso modo, in quanto la mano interiormente controllata viene fatta oscillare dall'alto mentre le dita non si allontanano dai tasti. A seconda che si voglia imprimere forza ai suoni, si tenderanno in misura maggiore o minore tutti i muscoli che in armoniosa collaborazione reggono la mano, che si porta con le dita opportune sopra i tasti da suonare.

La grande unitarietà che distingue il metodo di Deppe da tutti gli altri rende inutile la netta separazione fra i diversi tratti della tecnica. Tutti poggiano sulle stesse semplici basi. Chi si arrende ai principi fondamentali di questo sistema (v. Capitolo 1), cioè mano leggerissima sostenuta dal braccio, giusta posizione di braccio e mano, formazione del suono basata sulla caduta apparentemente libera, il trascinamento "interiormente animato" della mano grazie al movimento laterale del polso controllato dall'alto, e chi si appropria della vera "disciplina della mente e delle mani" attraverso questa semplice forma di movimento, scoprirà tutto il resto da sé.

L'esecuzione appare facile all'esterno perché il minimo sforzo – come abbiamo visto – produce il massimo rendimento; e poiché vengono compiuti solo movimenti mirati e assolutamente necessari, che si fanno notano molto poco dall'esterno, l'esecuzione dà l'impressione – tale è la sua semplicità – che chiunque potrebbe suonare così; infatti diceva Friedrich Wieck "solo se la pura bellezza è anche semplicità, è vera bellezza". E ancora: "la vera bellezza si fonda sulla più rigorosa fermezza, sul più esatto discernimento, sulla più intima necessità; solo che questa fermezza deve essere trovata, piuttosto che

inculcata con la forza. Deve esserci la più alta correttezza, ma come un fatto naturale. Un tale risultato soddisferà pienamente l'intelletto, allorché ne faccia oggetto di studio, ma proprio perché è intimamente bello, non impone la sua correttezza, né si rivolge esclusivamente all'intelletto, bensì parla come pura unità all'armoniosa totalità della persona, come Natura a Natura." [31]

[31] Schiller, Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, pag. 80.

Capitolo 4
Come studiare

"Il gusto più raffinato
la sensibilità più profonda
e l'udito più delicato
di tutta l'anima
di tutto il cuore
e di tutta la mente."

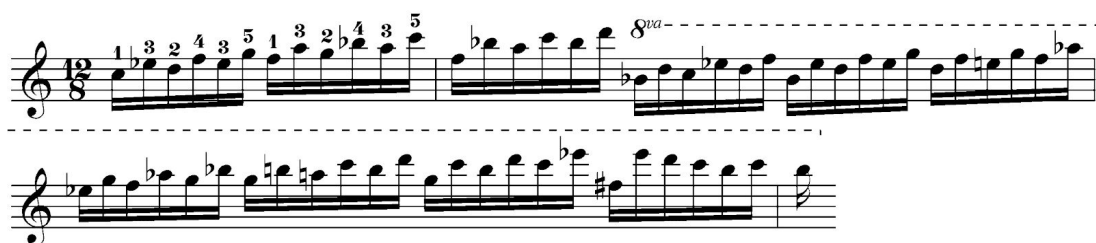
Friedrich Wieck

Il suono, che al principio è molto esile, cresce man mano che lo studente apprende a controllare armoniosamente i suoi mezzi e ad usare le dita con determinazione e concentrazione. Deppe paragonava questa crescita e questa graduale chiarificazione e piena comprensione dei meccanismi del suono, necessaria per la resa di un brano musicale, che si svela poco per volta allo studente, con lo sviluppo di una pianta di fagiolo; nelle prime settimane quasi non si nota neppure come la natura sia già al lavoro nei semi. Eppure essi contengono già in embrione tutto ciò che dovrà formarsi più tardi. Anche se il più attento osservatore non riesce a percepire alcuna variazione, la pianta si sviluppa: pian piano sbuca dal terreno, germoglia, mette delle piccole foglie, cresce sempre di più, finché non raggiunge il pieno vigore e i frutti sono il segno della sua completa maturazione.

Deppe amava pure paragonare lo sviluppo del suono secondo i suoi insegnamenti alla costruzione di una casa, in cui per prima cosa vengono gettate le solide fondamenta su cui poggerà e si leverà l'intero edificio. Solo allora seguiranno poco per volta pavimento, elevazioni, scale e tutto il resto e dopo mesi di intenso quanto logico e meditato lavoro, verrà collocato il tetto, dalle cui finestre il proprietario potrà guardare liberamente intorno in tutte le direzioni.

Lo stesso avviene allo studente di scuola deppiana. Colui che miri al raggiungimento del fine ideale deve dapprima accontentarsi dell'iniziale formazione del suono; è la base su cui costruirà il maestoso edificio dello studio pianistico. Con questo, sviluppando tutti i tratti della tecnica ed eliminando tutti i movimenti non necessari, imparerà a rispondere alle esigenze del brano musicale e, attraverso questo tipo di formazione del suono, eserciterà un'attività interiore piena di sentimento, che lo renderà felice perché consapevole di partecipare alla vera creazione artistica.

Ma saranno indispensabili applicazione, pazienza ed energia per generare qualcosa di tanto bello e completo nel suo genere; e lo studente dovrà creare in sé, prima di ogni altra cosa, l’udito più delicato, il gusto più raffinato, la massima partecipazione mentre assimila, approfondisce, interiorizza e impara ad usare armoniosamente questa “disciplina della mente e delle mani” in tutto il braccio, dalla spalla alla punta delle dita.

Deppe faceva iniziare lo studio lentissimamente, una mano alla volta, mentre si doveva fare la massima attenzione a che nessun suono dominasse sugli altri, e che ogni suono risultasse ugualmente pulito e chiaro. Dopo alcune settimane, allorché lo studente aveva assimilato il pezzo, suonandolo a mani separate e in tempo assai lento, avendo imparato ad adattare con profonda interiorizzazione ogni movimento e ogni suono al contenuto del pezzo, poteva cominciare a studiare lo stesso pezzo con entrambe le mani, ma in tempo irrevocabilmente lento. Una volta studiato il pezzo a sufficienza, questo veniva messo da parte e lasciato maturare, e si cominciava lo studio di altre composizioni, con cui si procedeva come con il primo brano, in modo da sviluppare e raffinare progressivamente l’intelligenza musicale. Dopo un periodo da quattro a sei settimane i brani accantonati dovevano essere ripresi, messi a punto e limati a perfezione. Contemporaneamente Deppe selezionava i passaggi più difficili tratti da studi e pezzi vari e li faceva studiare con particolare attenzione. Riportiamo di seguito alcuni di questi passaggi scelti:

Esempio 1. Czerny, La scuola della velocità, op.299 n.11

Esempio 2. Czerny, La scuola della velocità, op.299 n.23

Esempio 3. Cramer, Studio n.9, libro I

Nel primo di questi passaggi la mano rimane sempre nella posizione di base e viene fatta scorrere con movimento semplice e continuo sopra la tastiera così che le dita non debbano far altro che suonare i tasti su cui vengono a trovarsi, mentre il dorso della mano si mantiene tranquillo.

Quando si debbano toccare i tasti neri, la mano verrà portata su di loro dall’alto, così che tutti i suoni, anche in questo caso, possano essere prodotti senza alcuna tensione della mano e delle dita. I suoni verranno legati per mezzo del movimento della mano, che ogni sei suoni, interiormente animata, dovrà ritrarsi e spostarsi.

Il secondo esempio può servire pure a far comprendere cosa Deppe intendesse con “si deve ritrarre la mano come un guscio di noce”. La figurazione dovrebbe servire a chiarire che vuol dire “ritrarre la mano”. Deppe intendeva dire che si deve concentrare la forza nel cavo della mano.

Ora, quando in passaggi contigui si distendono le dita per afferrare attivamente i suoni (cosa che Deppe prevedeva solo in via eccezionale), abbandonando la condotta della mano sopradescritta, che fa lavorare tutti i muscoli in collaborazione, viene distrutta l’armoniosità e la naturalezza dei suoni, perché una singola parte del corpo, in questo caso il dito che si distende, colpisce i tasti con forza propria e indipendente.

Il terzo esempio è parimenti un esercizio per la mano sinistra per muoversi dal Sol grave al Si un’ottava sopra senza alcun intervento di dita, mano o avambraccio. La mano dovrà mantenere la condotta sopradescritta e, dopo aver affondato il pollice nel secondo Sol, si sposterà sui tasti nella stessa posizione, in modo che il secondo dito possa abbassarsi sul Si. Suonando in questo modo è possibile ottenere il più completo legato.Per esercitare la concentrazione della forza nel cavo della mano Deppe faceva fare il seguente esercizio di seste, in cui la mano, quando il quinto dito ha suonato la sua nota, deve ritrarsi “a guscio di noce” in maniera ben controllata, per poi nuovamente distendersi, in maniera altrettanto controllata, quando il primo dito ha suonato e il quinto si prepara ad abbassarsi sulla sesta successiva.

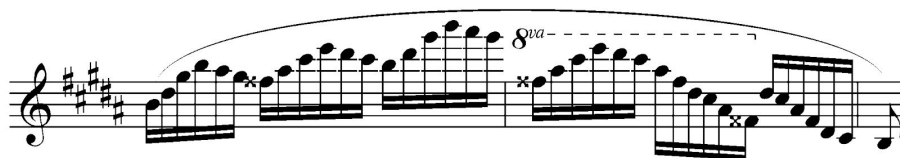
Si tratta di un esercizio che richiede, se lo si voglia ben comprendere ed eseguire, la massima cura e impiego di forza, ma favorisce l’acquisizione della vera “disciplina della mente e delle mani”. È di grande efficacia per imparare a concentrare attenzione e volontà nella punta delle dita; infatti, mentre le dita, controllate dall’alto, si raccolgono, per tornare ogni volta nella rigorosa posizione deppiana, ogni dito deve avvicinarsi agli altri in maniera pienamente controllata – anche in questo caso nessun dito può “sgusciare” dalla propria posizione per spostare la mano più rapidamente, ma ogni dito deve aderire uniformemente agli altri con pieno dominio del movimento.

“Grazie a questi movimenti muscolari che, agendo indirettamente, osservano sempre il principio di tenere insieme la mano – proprio in questa saldezza, in questa compattezza sta la forza – avviene spontaneamente anche una variazione nell’uso delle diteggiature. Il quarto e il quinto dito verranno

ora usati molto più frequentemente di prima, mentre il secondo e il terzo verranno usati più raramente. Ogni dito avrà ora un compito adatto alla sua posizione naturale, e si otterrà così la vera uguaglianza delle dita". [32]

Nella mano che continuamente ritorna alla posizione deppiana, è racchiuso un alto principio artistico: sembra quasi che i tasti vengano accarezzati,[33] tanto morbido, dolce, eppure vigoroso è il suono prodotto da questa attività, basata su leggi interne, del sistema dei movimenti semplici, grazie a cui i movimenti sono sempre circolari.

"Il polso deve ruotare come su un perno": questo movimento, naturale e così apparentemente spontaneo, è di grandissima rilevanza, perché determina la condotta circolare della mano e, poiché le dita suonano all'interno di movimenti ad arco, produce un legato dolcissimo, che è un fiore all'occhiello del pianismo degli studenti di scuola deppiana.

Come ulteriore esempio dei movimenti circolari riportiamo un passaggio dalla Polacca in Mi maggiore di Weber:

"Qui si deve innanzi tutto suonare non i singoli tempi della misura, accentando il primo suono di ogni sestina, formando come dei piccoli archetti, ma l'intero passaggio va preso come un unico grande arco uniforme e ininterrotto; questo non riuscirà a nessuno che non abbia questa visione mentale d'insieme e non abbia assimilato la disciplina della mano di cui abbiamo appena parlato."[34]

Il movimento assegnato al polso nel comune modo di suonare consiste essenzialmente nel far piegare in su e in giù la mano – un movimento che Deppe rifiutava categoricamente – mentre per lui il movimento circolare, che deve sempre essere descritto dal polso, la "camminata ad arco della mano",[35] mette in moto l'articolazione in tutte le direzioni. Un'articolazione libera potrà sempre ottenere un suono più bello di quella che lo è meno; e questo vale non soltanto per il polso, ma anche per il gomito e per l'articolazione della spalla.

Quando i tasti sono troppo distanti per poter essere presi senza un intervento indipendente della mano o dell'avambraccio, li si potrà legare con il movimento circolare semplice, portando la mano al disopra dei tasti intermedi. Per esempio:

[32] Klose, pag. 14.

[33] Si devono "accarezzare" i tasti – espressione di Deppe.

[34] Klose, pag. 14.

[35] Klose, pag.19.

È un dato di fatto che i suoni collegati in un'unica arcata con il movimento circolare semplice, anche se distanti più di un'ottava, risultino fusi e suonino perfettamente legati, come se non ci fosse alcuna interruzione tra di loro. Grazie a questa forma interiorizzata del movimento la vibrazione del singolo suono è talmente persistente che il collegamento tra i suoni risulta il più completo. Nel suo libro sull'espressione dei moti dell'animo Darwin cita una frase di Lichtfield che cade a proposito: "l'effetto non dipende semplicemente dai suoni in sé, ma in parte anche dalla natura dell'attività che li produce"[36]

Inoltre il suono prodotto in questo modo è oltremodo potente: lo si può "far risuonare negli angoli più remoti di una grande sala"; è intenso e pieno, ma non aggredisce mai l'orecchio con durezza.

Deppe desiderava che ci si esercitasse per due ore al giorno; si poteva naturalmente anche prolungare lo studio pratico fino a tre ore, ma si esprimeva a sfavore di uno studio più lungo; infatti superando il tempo consentito si fa solo dell'esercizio meccanico, che non è di alcuna utilità per lo studente, anzi ha un effetto negativo sulla freschezza mentale e sulla condizione fisica dello studente, che deve invece mantenersi in buona forma per progredire quotidianamente nel cammino intrapreso.

Solo dopo essersi esercitati per otto - nove mesi nella maniera descritta esclusivamente in tempo lento, si potrà passare alla velocità definitiva; tuttavia si dovrà sempre – per quanto avanzato il livello dello studente – studiare ogni nuova composizione inizialmente in tempo lento e una mano per volta e lo studente dovrà sempre controllarsi con rigore, per assimilare finché non gli risultino facili e imprimere nella memoria i movimenti che gli permetteranno di coprire il contenuto del brano.

Agli studenti che abbiano raggiunto un livello avanzato con altri metodi e vogliano ora seguire l'insegnamento di Deppe è fermamente proibito suonare nella vecchia maniera, anche se ciò che hanno già appreso in un altro modo gli tornerà comunque utile più tardi. Chi sia stato iniziato al nuovo insegnamento, d'altra parte, ritorna difficilmente al suo vecchio modo di suonare, affascinato com'è da questa nuova musica, nobile, pura e piena di sentimento. Lo strumento apparirà al pianista come trasformato: i suoni saranno perlati e interiorizzati come mai si sarebbe potuto immaginare; perché la forma del movimento che li produce è perfettamente armonico e ponderato, ogni dito sempre mentalmente guidato, ogni singolo suono

[36] Klose, pag.90.

animato. Il risultato di tutto ciò è un modo di suonare incredibilmente chiaro, praticamente perfetto.

Prendiamo ora quel che Forkel scrive sul modo di insegnare di Bach; il lettore attento vedrà come il sistema di Deppe sia modellato su quel modo di suonare cosicché questa citazione può costituire un'ottima prova a favore della geniale concezione deppiana.

"La prima cosa che Bach faceva nelle sue lezioni era insegnare agli allievi il suo speciale tipo di tocco; nel suo modo di tenere la mano sulla tastiera le cinque dita erano curve in modo che le loro punte disposte sullo stesso piano si adattassero alla disposizione dei tasti, e che in nessun caso il dito dovesse essere tirato su per suonare, ma trovarsi sospeso al disopra del tasto da premere.

Questa posizione della mano comportava: in primo luogo, che il dito non dovesse cadere o essere gettato sui tasti, ma piuttosto portato con intima percezione della forza e controllo del movimento; in secondo luogo, che la forza trasferita sul tasto ovvero la misura della pressione dovesse essere mantenuta uniforme."

E poco oltre: "Infine tutto ciò aveva nel complesso il grandissimo vantaggio di evitare qualsiasi spreco di energia, dovuto a inutili tensioni o a costrizione dei movimenti." Inoltre Bach doveva suonare con "movimenti talmente leggeri, che a malapena li si sarebbe potuti notare. La mano manteneva anche nei passaggi più difficili la sua forma arrotondata; le dita si alzavano pochissimo dai tasti, non più che durante l'esecuzione dei trilli, e, mentre un dito lavorava, l'altro rimaneva nella sua posizione tranquilla. Ancor meno prendevano parte all'esecuzione le altre parti del corpo, come succede invece a tanti, la cui mano non è per abitudine sufficientemente leggera".[37]

[37] Forkel, J. S. Bach, pag. 12.

5. Capitolo

Il movimento semplice e il suonare a memoria

> *Non si deve dimenticare che, anche quando compiamo movimenti che ci sono divenuti naturali con l'abitudine, la volontà si mantiene comunque attiva.*
> *Se per acquisire la grazia non ci è più necessario prestare attenzione ai dettagli di ogni movimento, ciò non vuol dire che possiamo lasciare che si compiano in virtù di un puro automatismo. La grazia acquisita non è una grazia meccanica.*
> *Occorre che la volontà intervenga sempre per tenere il corpo desto, attento, pronto a obbedire al minimo comando. Essa deve mantenere l'armonia tra quelle diverse forze, che diventerebbero presto discordanti, se abbandonate a se stesse.*
>
> Souriau [38]

Naturalmente ora ci si chiederà: anche gli studenti avanzati devono, così come al principio, osservare e ponderare ogni movimento? Sì, ma solo limitatamente. Infatti, all'inizio di questo studio, allorché se ne fissano le basi, si indicano delle formule così precise da rendere necessario che ogni elemento lavori solo in armoniosa collaborazione con gli altri grazie ad un rigoroso controllo; ogni dito, mentalmente guidato, dovrà suonare le note mentre l'orecchio vigilerà attentamente sulla bellezza e uniformità dei suoni. E questa "disciplina della mente e delle membra", una volta assimilata dallo studente, diventerà a tal punto una seconda natura da rendere quasi impossibile metterla da parte nel suonare; anzi addirittura questa maniera di muoversi si trasferisce nella vita di tutti i giorni, al punto che il pianista, quasi senza accorgersene, afferra qualsiasi oggetto con la mano dolcemente condotta dal braccio e il polso rilassato.[39]

Qui trova posto un passo di Dubois-Reymond che fornisce all'opinione espressa più sopra un fondamento scientifico: "Quanto più un movimento complesso viene esercitato tanto più diventa involontaria l'attività del sistema nervoso centrale che lo governa. Alla fine questo non è più distinguibile da uno dei riflessi involontari stabiliti dalla natura. Osservava Erasmus Darwin

[38] Souriau, L'esthétique du mouvement, pag. 195.

[39] Quanto Niemetschek scrive di Mozart dà sostegno a questa affermazione:
"Senza accorgersene egli muoveva e teneva abitualmente le mani come se stesse suonando il pianoforte. Le sue mani erano così totalmente adattate al pianoforte che gli riusciva difficile e penoso tagliare la carne a tavola". Otto Jahn, W. A. Mozart II, pag. 133.

(il nonno del famoso Darwin) che chi impara l'arte dell'intaglio deve in principio controllare con la propria volontà ogni singolo movimento della mano, finché queste azioni non diventano tutt'uno con l'effetto da ottenere, al punto che la volontà sembra risiedere nel taglio dello scalpello".[40] Da ciò si capisce anche che i movimenti divenuti involontari diventano gradualmente molto spediti. Questo vale anche per il metodo deppiano, in quanto la riflessione che all'inizio si deve fare ad ogni movimento, su come effettuarlo, evitando i movimenti doppi, si riduce poi allo studio dell'adattamento dei movimenti al contenuto del brano. E questo diverrà gradualmente sempre più facile per il pianista, man mano che pervenga alla comprensione di come effettuare i movimenti circolari semplici. È la principale condizione per la riproduzione di un brano musicale, il più puro ed alto compito affidato all'artista interprete.

Diamo ora un'occhiata al problema dell'esecuzione a memoria, strettamente connesso con l'apprendimento dei movimenti semplici.

Dice Dubois-Reymond: "Le attività fisiche come la ginnastica, la scherma o l'equitazione sono più che altro attività del sistema nervoso centrale, del cervello e del midollo spinale in quanto non coinvolgono soltanto i muscoli, ma anche e soprattutto i nervi" [41] e poco oltre: "Spesso la perfezione dell'esercizio fisico consiste tanto nell'eliminazione dei movimenti inutili, quanto nell'accelerazione di quelli necessari"; così pure suonare il pianoforte, che – in un certo senso – proprio come le attività sopradette è un esercizio fisico, deve essere un'attività del sistema nervoso centrale, del cervello e del midollo spinale.

Ora, siccome si basa in primo luogo sull'eliminazione di ogni movimento inutile, il modo di suonare proposto da Deppe ha come effetto che il lavoro mentale si svolge in modo diretto, indisturbato. Anche la memoria, non infastidita e ostacolata dai doppi movimenti, può lavorare e spaziare liberamente; questo modo di suonare dunque garantisce il più rapido sviluppo della memoria, e per conseguenza richiede anche un tempo di acquisizione più breve.

Altri pianisti mettono a dura prova i loro nervi spesso fino all'esaurimento con un interminabile e pesante lavoro meccanico, nell'incerta speranza di vedere le loro fatiche ricompensate, e si sottopongono a un continuo martirio che inevitabilmente coinvolge anche i loro familiari ed amici. Questo lavorio senz'anima, arduo e monotono, che non di rado riserva delle sofferenze, consentirà ai più dotati di loro dopo anni di intenso studio di suonare con la più grande destrezza. Magari potranno pure mostrare grande profondità e controllo, cioè sapranno restituire lo spirito musicale delle composizioni,

[40] Über die Übung, pag. 25.

[41] Über die Übung, pagg. 21 e 23.

come riesce – nel migliore dei casi – a pochi, ma attraverso quale tortuoso percorso giungeranno allo scopo!

Il metodo deppiano invece parte già dalla base, con una forma del movimento intimamente collegata al contenuto musicale sin dal primo suono e mirata ad evitare gli sforzi inutili; e per ciò stesso è evidente che essa richiede dei tempi di studio ridotti, in quanto lo studente, durante tutto il tempo che trascorre alla tastiera, se ha ben compreso e assimilato i semplici movimenti che abbiamo spiegato, si concentra sugli obiettivi fissati senza deviazioni e perdite di tempo.

Già la semplice riduzione dei tempi di studio dovrebbe attirare l'attenzione degli ambienti musicali sul sistema deppiano, e non si fa fatica a capire perché i medici che conoscevano Deppe, parlavano con lui del suo metodo della formazione del suono e se lo facevano spiegare. Chi studiava con altri metodi, che richiedevano degli sforzi innaturali per le mani e le dita, accusavano anche troppo spesso dolori come esostosi e crampi, che non di rado minavano l'intera costituzione del malcapitato ed in alcuni casi addirittura avevano per conseguenza il totale abbandono degli studi pianistici. Disturbi del genere sono del tutto esclusi con il metodo di Deppe, perché la seduta bassa alla tastiera richiede la naturale collaborazione dei muscoli del tronco; questa ha come obiettivo la mano ultraleggera, la quale non può mai essere sovraccaricata con sforzi eccessivi e movimenti innaturali; perché gli arti si trovano ad interagire in maniera armoniosa e non possono quindi risentire di alcuno sforzo eccessivo.

Come abbiamo già visto parlando della formazione del suono, Deppe parlava di "caduta della mano con dita consapevoli" o anche di "produzione consapevole del suono",[42] e pure di "libera e controllata caduta del braccio", con cui designava il movimento semplice e si spiega da sé che egli usasse queste espressioni solo in senso ideale – infatti nel momento in cui una caduta è controllata cessa di essere una caduta libera – per avviare i suoi studenti alla spontaneità dei movimenti che presiedono alla formazione del suono.

Un suono prodotto attraverso il tocco attivo del singolo dito costringe il pianista ad un atto di volontà intenzionale ed esteriore, che secondo Deppe non può mai essere alla base di una vera espressione artistica. E parlava di una "formazione del suono generata da una caduta apparentemente involontaria, come condizione assolutamente indispensabile della produzione artistica".[43]

Il sistema di Deppe, che il presente scritto cerca di spiegare, poggia su una visione dell'arte eminentemente ideale. L'espressione di Kant: "il prodotto

[42] Klose, pag.4.

[43] Klose, pag.5.

finale di un’arte bella, per quanto intenzionale, deve sembrare involontario”[44] e quella di Schopenhauer: “la disposizione d’animo dell’artista deve essere tranquilla, silenziosa e priva di volontà” perché “solo in uno stato di percezione pura, in cui spariscono la volontà della persona e le sue mire, può generarsi quella visione puramente obiettiva che costituisce il cuore e la sostanza di una vera opera d’arte”[45] possono servire a rafforzare i principi deppiani, sia riguardo alla produzione del suono sia riguardo all’interpretazione di un’opera d’arte. Deppe infatti, come vedremo nell’ultimo capitolo, riteneva che solo attraverso la liberazione dalla soggettività si rende possibile l’oggettivazione, che consente di mostrare all’ascoltatore l’opera nella sua originale purezza.

[44] Kritik der ästhetischen Urteilskraft, pag. 173.

[45] Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik, pag. 442 e Objekt der Kunst, pag. 266.

6. Capitolo

Cenni pratici introduttivi all’esecuzione

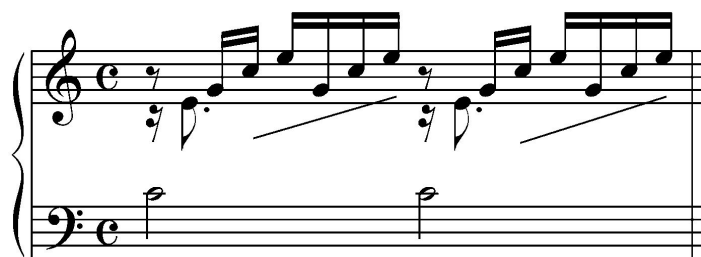
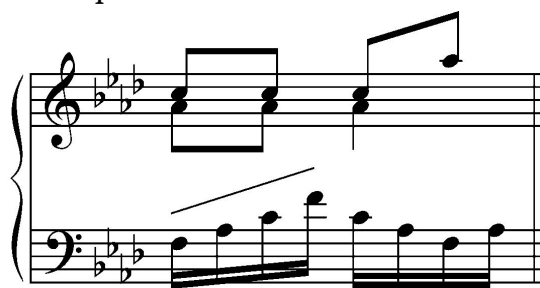
Nella compattezza che lega indissolubilmente melodia e armonia,
così come nella distinzione dei suoni nel loro avvicendarsi,
che scongiurano la caduta nella sdolcinatezza,
il pianoforte ha qualcosa di classico.
Infatti, da un lato la partecipazione del singolo suono
alla costruzione della sonorità globale, che impedisce
l’isolamento delle voci, dall’altro qualcosa di sano, forte e potente
che crea un salutare contrasto tra le stesse voci,
lo distinguono dalla fluidità dolciastra e snervante degli altri strumenti.
Perciò in questo senso l’inclusione di composizioni pianistiche
nei concerti ha una valida motivazione psicologica.

Vischer [46]

Prima di passare alla conclusione facciamo solo qualche accenno agli studi deppiani sul pedale. Chi ha avuto la possibilità di approfondire questo settore squisitamente artistico del metodo di Deppe sa bene che anche in questo caso egli si è mostrato una guida e un maestro. L’uso del pedale è uno studio a sé; la punta del piede che aziona il pedale deve essere tenuta appena sospesa su di esso e deve essere controllata dall’esecutore in modo da non produrre nell’attivare il pedale alcun rumore del meccanismo; l’abbassamento incontrollato produce spesso un rumore molto fastidioso.

Deppe distingueva tre diversi usi del pedale: per legare i suoni, per creare un effetto, per sottolineare la declamazione. Ci porterebbe troppo lontano spiegare questi tipi d’uso singolarmente, per cui forniremo qui un esempio per ciascun tipo e il lettore stesso potrà ricavare gli aspetti artistici dagli esempi.

Le durate dei diversi interventi del pedale sono indicati con piccole lineette. Per il semplice pedale di legatura prendiamo un esempio dal primo Preludio del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. Il pedale va abbassato leggermente ma con fermezza dopo il terzo suono (cioè dopo il Sol) e mantenuto fino al successivo Do tenuto per essere nuovamente abbassato dopo l’undicesimo suono e così via.

[46] Ästhetik, Musik, pag. 1041.

Per il pedale d'effetto si può ricorrere alla 18ª misura della Fuga in Fa minore del "Clavicembalo ben temperato" di Bach:

Qui il pedale va abbassato sulla prima croma e tenuto fino alla terza. In questa fuga il pedale va usato molto parcamente e con delicatezza, come indicato qui; ciò produrrà sull'ascoltatore l'effetto di essere entrato in una chiesa illuminata gentilmente da raggi di sole che penetrano qua e là dalle alte finestre.

Come esempio di pedale di declamazione scegliamo la fine della seconda Fuga in Do minore sempre dal "Clavicembalo ben temperato". Deppe voleva che la fuga iniziasse con lo stesso volume della risonanza dell'ultimo accordo del preludio e considerava questo tipo di passaggio il "filo ideale" che lega il preludio alla fuga. E faceva cominciare il tema di una fuga (il dux) in piano, per crescere un po' di sonorità con l'entrata della seconda voce (o comes, il compagno) e solo con l'aggiunta dell'ultima voce si usava la piena ampiezza del suono.

Deppe faceva suonare le fughe per grandi piani sonori – trovava spiacevole e pedante aggiungere dappertutto piccoli crescendo e diminuendo. La fuga doveva aumentare di sonorità lentamente fino alla cadenza; dopo la cadenza, che divide la fuga in parti distinte, e alla quale segue una sezione con una più complessa conduzione delle voci, si deve essere suonare nuovamente con un volume ridotto, per poi aumentare sempre più fino a dispiegare tutta la potenza sonora alla conclusione, che nella maggior parte delle fughe rappresenta il punto culminante.

Se la fuga da eseguire non è divisa in sezioni da una o più cadenze perfette, ma scorre come un ininterrotto, imponente flusso sonoro (come, tra le altre, la Fuga a cinque voci in Do diesis minore, interrotta soltanto da una cadenza), la

sonorità va allo stesso modo determinata in base al contenuto della fuga. Inoltre ogniqualvolta la conduzione delle voci si fa più o meno complessa o il contenuto in maggiore o minor misura espressivo, la sonorità generale deve conseguentemente aumentare o diminuire.

Riportiamo le ultime misure della Fuga in Do minore come esempio dell’uso del pedale di declamazione.

Mentre il basso rimane tenuto come voce di fondo fino alla risoluzione finale, le altre due voci, spesso raddoppiate, esprimono con pienezza le loro idee.

Da ciò si spiega cosa Deppe volesse dire con l’espressione “il pedale sia il respiro del pianoforte”. Alla fine della penultima misura, il pedale va abbassato dopo la prima croma di seste (Mi bemolle-Do) mentre la mano si solleva leggermente dai tasti e può così affondare con un nuovo tocco e con polso alto l’ultima sesta (Fa-Re); dopo aver suonato le note il piede abbassa nuovamente il pedale e la mano torna a sollevarsi per affondare con un nuovo tocco il primo accordo dell’ultima misura.

La mano verrà ancora sollevata sul secondo Fa di questa misura per poter prendere l’ultimo accordo con un nuovo tocco. L’ultimo accordo, voce superiore dell’ultima battuta, dovrebbe chiudere con la stessa quantità di suono del basso, rimasto tenuto per due misure e mezza, e che risuona ancora nella seconda metà della misura conclusiva. L’esecutore non dovrà lasciare emergere nessuna delle voci indipendentemente, ma seguire mentalmente i loro nessi melodici e dipanare i suoni in intima connessione l’uno con l’altro. Grazie a questo uso del pedale e a questo modo di suonare l’esecuzione risulterà plasticamente vivificata.

In generale Deppe soleva dopo un ritardando ritornare al tempo iniziale gradualmente.

Il pedale sinistro poteva essere usato esclusivamente quando il compositore lo prescriveva. L’allievo doveva avere pieno possesso e controllo di tutti i gradi della dinamica e non ricorrere se non eccezionalmente a questo mezzo di ammorbidimento del suono che Deppe chiamava “sussurro a una corda”.

Deppe riteneva in generale enormemente utile e istruttivo analizzare le composizioni dei maestri del passato. Faceva ricopiare ogni voce delle fughe di Bach trasponendole nelle chiavi antiche (Soprano, Contralto, Tenore e

Basso) ognuna in su rigo diverso. Delle Sonate di Beethoven faceva insegnava agli allievi a riconoscere e copiare i temi principali e secondari, episodi di transizione e di sviluppo, ecc.; anche di altre composizioni, ad esempio i quartetti d'archi di Beethoven, faceva ricopiare le melodie che gli allievi dovevano rintracciare tra le voci dei diversi strumenti. Attraverso questa esperienza l'allievo otteneva una visione molto più chiara della struttura delle composizioni, in quanto questi studi lo formavano e lo facevano crescere dal punto di vista della conoscenza generale della musica.

Conclusione

L'esecuzione

Il virtuoso, sebbene la sua rappresentazione di un dato soggetto si limita a riprodurre l'ideale, che ognuno (il compositore) ha presente nel suo animo, e perciò sia solo un interprete, deve comunque essere anche e in notevole misura un poeta, come il pittore o lo scultore, che similmente si limitano a riprodurre la natura a modo loro, e in un certo senso intonano la musica sullo spartito del Creatore. La realizzazione del primo può essere effimera, come il momento presente, mentre l'opera degli altri in legno, tela o pietra può durare più a lungo e, nel caso della scultura in granito, marmo o bronzo può sfidare i secoli; la disparità delle circostanze esteriori non cambia minimamente la questione, che ciascuna di queste è stata stabilita – stabilita dal Dio dell'Arte.

Franz Liszt

Le leggi della morale sono anche quelle dell'arte.

Robert Schumann

Per realizzare un'esecuzione pienamente bella è prima di ogni altra cosa necessario che si sia assimilata la forma del movimento descritta nei capitoli precedenti e la si governi in modo tale da avere pieno controllo di tutti i livelli della dinamica e che si sappia eseguire il brano nella maniera più aderente al contenuto, perché la tecnica è infallibilmente al servizio del pensiero musicale.

Abbiamo visto come l'immediatezza sia da considerare il primo principio della formazione del suono. Questo principio vale anche per l'esecuzione.

Per conseguenza enfatizzare un singolo tema o un motivo è altamente sconsigliabile; così pure "mettere in evidenza singoli suoni" va considerato anti-artistico.

Il movimento circolare semplice, che come un ininterrotto filo ideale attraversa tutto il pezzo, costruisce il "ritmo collegato alla polifonia"[47] e il fraseggio, poiché su questo movimento e sulla sua aderenza alla composizione poggiano le leggi e i principi guida che fanno emergere il ritmo e il fraseggio; e come l'esecuzione, anche la libertà dell'artista, che l'esecuzione di un'opera indiscutibilmente richiede, costituisce quasi la guida secondo cui in una naturale unione l'opera deve prendere vita. Attraverso la sua viva, plastica unità e chiarezza di rappresentazione l'opera deve dare l'impressione di

[47] Klose.

potere e dovere essere riprodotta così e in nessun altro modo. Non sorprende perciò che Deppe preferisse sempre gli allievi che caratterizzavano meno, cioè che rendevano nella maniera più pura il testo originale. Così infatti l'allievo, mantenendosi libero e scevro da influenze nei confronti della musica, mettendo da parte ogni problema meccanico, può imparare ad adeguare i movimenti, ben ponderati e interiorizzati, al contenuto del brano e pervenire ad una nuova creazione, nel vero senso della parola.

La ricercata enfatizzazione di singoli elementi dunque (la cosiddetta esecuzione orientata al particolare) con cui si percepisce la visione dell'esecutore, che impone il suo modo di suonare all'ascoltatore, è anch'essa da rigettare come anti-artistica.

In relazione a questo, cosa dobbiamo intendere allora per esecuzione?

Eseguire un brano musicale significa riprodurre un pezzo, ossia ri-crearlo.

Non nell'effusione di sentimenti esaltati, né nello sguazzare tra i suoni, né nel far sentire se stessi e la propria abilità al pianoforte sta il compito dell'artista; la giusta resa di una composizione fra le opposte tendenze. L'esecutore deve essere l'intermediario, l'interprete del brano da riprodurre, perché "solo attraverso l'abbandono della soggettività è possibile quella oggettivazione che presenta l'opera all'ascoltatore nella sua originale chiarezza, come se uscisse dall'animo del compositore",[48] come diceva Deppe e questo principio vale soprattutto per l'interpretazione della musica classica.

Deppe era un vero e proprio sacerdote dei classici e nessun altro metodo pianistico si adatta alla riproduzione semplice, pienamente classica delle opere dei grandi della musica quanto il suo. "Il pianoforte è soggettivo, nel senso che è lo strumento idoneo al libero riversarsi della melodia, ma è pure per contro oggettivo, in quanto si oppone con la sua natura energica agli eccessivi sentimentalismi – è appunto classico."[49] Le opere musicali più moderne, che nella forma e nel contenuto danno sempre più spazio a un orientamento libero e soggettivo, possono essere riprodotte mediante la diretta espressione dell'io dell'esecutore, sempreché questa non arrivi a deformare l'opera per eccesso di libertà.

Le opere dei maestri del Classicismo, come quelle di un Bach, che seppe esprimere attraverso le severe forme dell'armonia e della polifonia l'intimità del suo animo devoto e la vivacità dei suoi sentimenti; come quelle di un Mozart, che irradia con plastica chiarezza e trasparenza l'oggettività delle sue creazioni; o come le opere di un Beethoven, che dominava le leggi dell'arte, ponendosi nei loro confronti come un maestro, e nelle sue opere diede corpo ai possenti moti dell'animo umano stabilendo dei punti culminanti unici e insuperabili della musica di ogni tempo; tutte le opere degli antichi maestri

[48] Klose, pag.57.

[49] Vischer, Ästhetik, Musik, pag. 1041.

possono pervenire a una piena, chiara espressione solo se l'esecutore si sforza di liberarsi del proprio io, consentendo al compositore di parlare attraverso di lui. “Perché l'attività dell'artista esecutore consiste in un duplice lavoro: nel far agire in sé l'opera d'arte e nella riproduzione dell'opera stessa”.[50] Quando il compositore ci mostra nell'opera d'arte come creazione oggettiva i suoi sentimenti soggettivi, purificati attraverso il suo dominio della materia, l'umore e lo stato d'animo che egli vi descrive non sono quelli da lui provati direttamente, ma in un certo qual modo quelli che un'altra persona che gli sta davanti sente, esprime e comunica al suo animo; l'opera d'arte allora è “un oggetto che è già passato attraverso di un soggetto”[51] e la riproduzione di una simile opera può dirsi vera solo se – come già detto – l'artista si distacca dal suo io soggettivo per lasciare agire per suo tramite il compositore attraverso la sua opera.

Anche Hegel afferma lo stesso, quando scrive che: “se la composizione è di tale obiettiva purezza che il compositore ha trasposto in suoni l'oggetto dell'opera o il sentimento da lui sperimentato, altrettanto oggettiva dovrà esserne la riproduzione. E l'artista impegnato nell'esecuzione non solo non ha bisogno di aggiungere qualcosa di suo, ma addirittura non deve farlo, se non vuole pregiudicare l'effetto”.

Cerchiamo ora di capire che cosa Deppe intendesse per “distacco dalla soggettività”. Ogni persona che tenda alla realizzazione di un fine elevato, che sia scientifico, artistico o di altro genere poco importa, se impegna tutta la sua forza fisica e morale per raggiungere tale fine, si spoglia nella concentrazione della sua sensibilità individuale e così facendo dimentica la propria persona per l'oggetto al cui servizio ha voluto mettersi.

Siccome questo avviene per chiunque tenda ad un determinato scopo, al musicista è richiesto di calarsi in una creazione artistica, con profonda compenetrazione, piena dedizione e sensibile partecipazione emotiva: un procedimento del tutto naturale.

Il musicista che si cali così totalmente in una composizione deve far penetrare nell'anima e nella mente i pensieri e i sentimenti espressi dal compositore nell'opera, in maniera così pervasiva, quasi appropriandosene spiritualmente, da perdere momentaneamente la consapevolezza della propria esistenza, facendo scomparire il proprio “io soggettivo”. Egli pensa e sente nel senso dell'opera in cui è totalmente immerso, così che attraverso di lui può esprimersi soltanto quello che chiameremmo l' “io oggettivo”.

Una simile dedizione è in qualche modo possibile ad ogni persona, ciascuna secondo la propria predisposizione mentale. Troviamo una splendida affermazione di ciò in Schopenhauer: “la persona spiritualmente elevata, oltre

[50] Klose, pag.24.

[51] Schopenhauer, Zur Metaphysik der Schönen, pag. 446.

alla generica vita individuale, conduce un'esistenza puramente intellettuale, che lo distacca e lo eleva al disopra di quella e delle sue vicissitudini. Consiste in un continuo pensare, apprendere, sperimentare ed esercitarsi e passo dopo passo si trasforma nell'esistenza principale, alla quale la sfera personale semplicemente si sottomette come mezzo per il raggiungimento di un fine"[52] e ancora "tutti, tranne quelli che non traggono alcun piacere dall'estetica, possiedono la facoltà di riconoscere le cose nelle loro idee, potendo così per un momento uscir fuori dalla propria sfera soggettiva".[53]

Saremmo così giunti al punto in cui può divenire chiaro perché attraverso la giusta conoscenza e pratica di questo metodo possiamo pervenire alla libertà non solo fisica, ma anche psichica. Souriau mira a questo quando dice: "si può definire la grazia come espressione della libertà del corpo e dell'animo".[54] E come in precedenza abbiamo cercato di esporli, per realizzare al pianoforte la libertà del movimento, così ora ci troviamo davanti alla riunificazione dei due aspetti del nostro essere: il soggettivo e l'oggettivo.

Il movimento libero e aggraziato non è un movimento involontario, ma si produce attraverso la nostra volontà e, siccome la nostra volontà e la nostra intelligenza – ossia il nostro essere oggettivo – rendono tale forma di movimento proprietà soggettiva, ecco che si realizza l'integrazione dei due aspetti del nostro essere. E poiché un simile movimento si compie grazie a un libero atto intellettuale, lo studio del nostro essere oggettivo garantisce un ancor più certo essere libero in senso ideale.

Abbiamo quindi cercato di spiegare come possiamo appropriarci intellettualmente di una creazione artistica; l'opera d'arte, assimilata dal nostro essere oggettivo senza alcuna influenza, può e deve essere espressa attraverso la nostra capacità soggettiva di partecipare ai sentimenti altrui. Solo allora, attraverso la fusione dei due aspetti del proprio essere, l'esecutore può pervenire nel modo di interpretare alla perfezione artistica, di cui Friedrich Wieck diceva: "riflessività nella passione, imperturbabilità anche in mezzo al fuoco, ne sono la misura".

E così la "genialità non è altro che la più completa oggettività, cioè l'orientamento oggettivo dello spirito, opposto alla soggettività, che va verso la propria persona o la propria volontà. La genialità è perciò la facoltà di guardarsi dentro, di perdersi in questa visione, e di sottrarre la conoscenza, che originariamente è al servizio della volontà, da questo servizio; cioè perdere di vista il proprio interesse, il proprio volere, il proprio fine, quindi spogliarsi completamente in un tempo della propria personalità, per non lasciar altro che il puro soggetto che conosce, che guarda il mondo con

[52] Parerga und Paralipomena, pag. 87.

[53] Welt als Wille und Vorstellung, pag. 263.

[54] Esthétique du mouvement, pag. 165.

chiarezza, e tutto ciò non in un istante, ma soffermandosi con tutta la riflessione che serve per potere replicare l'intuizione con un'arte meditata e ciò che oscilla malfermo, fissare in durevole pensiero."[55]

Mentre qui Schopenhauer simboleggia il principio psichico dell'idea deppiana della comprensione e riproduzione di un'opera d'arte, troviamo di seguito l'affermazione del potere salvifico del bello, che il nostro maestro ha perfettamente integrato nel suo tipo di formazione del suono: "l'autonomia in cui opera la bellezza esclude ogni influenza esterna, e non in quanto questa aiuterebbe a pensare (che sarebbe un'evidente contraddizione), ma semplicemente in quanto darebbe libertà alla forza del pensiero di esprimersi secondo le sue proprie leggi; cosicché la bellezza può diventare un mezzo per condurre gli uomini dalla materia alla forma, dalle sensazioni alle leggi, dal relativo all'assoluto."[56]

Chiudiamo questo piccolo trattato ritornando al motto deppiano: "se è bello a vedersi, allora è giusto." Abbiamo cercato di spiegare che Deppe ha proprio riassunto in questa affermazione tutto il suo sistema; perché, costruendo il metodo di formazione del suono su una semplice, concisa e armoniosa interazione del movimento, che per la qualità dell'esecuzione allo stesso tempo copre il contenuto del brano da riprodurre, si hanno le due cose insieme, il gesto bello a vedersi coincide col bell'effetto sonoro. E la spontaneità del gesto così come è condizione fondamentale per la formazione dei singoli suoni, è pure condizione fondamentale per la ricreazione dell'opera d'arte in senso deppiano.

Per questo egli non parlava mai nel suo insegnamento di metodo o di tecnica soltanto; per Deppe la resa tecnica di una composizione era intimamente legata al suo contenuto musicale, come il corpo allo spirito, al punto che il contenuto richiede la tecnica, perché ne determina la forma del movimento.

Un movimento che non sia assolutamente funzionale alla resa di un brano deve essere respinto come inutile e intenzionale, in quanto risulterebbe solo di disturbo per l'armoniosa, apparentemente semplice realizzazione dell'opera d'arte.

La formazione del suono, come l'esecuzione in relazione alla musica, poggiano l'una sull'altra, in quanto si basano sugli stessi principi e si sviluppano dalla stessa idea. Il sistema di Deppe si fonda infatti, in prima linea, sulla bellezza del suono e del movimento, perché "si deve sottoporre l'espressione alla prima legge, la legge della bellezza",[57] e quando diceva: " ci

[55] Objekt der Kunst, pag. 252.

[56] Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen.

[57] Lessing, Laokoon, pag. 16.

deve essere un solo, classico linguaggio modello per l'arte rappresentativa"[58] voleva con ciò far notare che si è in grado di riprodurre un'opera d'arte in maniera veramente involontaria, solo quando la forma del movimento corrisponde al contenuto del brano.

I mezzi che rendono possibile una simile riproduzione sono stati trattati nei capitoli precedenti. A chi li conosce correttamente e li ha completamente assimilati, a chi è pieno d'amore per l'arte vera e pura, riuscirà nel riprodurre una creazione sonora, con una viva e significativa interpretazione, di esprimere i sentimenti e i pensieri contenuti nell'opera in maniera così artistica che "lo stato d'animo dell'ascoltatore uscirà senza alcuna difficoltà e in maniera pura e perfetta dal cerchio magico dell'artista, come dalle mani del creatore", perché "c'è un'arte bella della passione, ma parlare di arte appassionata è un controsenso, dato che l'inevitabile effetto del bello è la libertà dalle passioni". [59]

[58] Klose, pag. 23.

[59] Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, pag.51.

Elisabeth Caland (1862–1929)

L'insegnamento del pianoforte secondo Deppe

Traduzione di Massimo Bentivegna, Agosto 2009